

McEwan I. Conversations with Ian McEwan/ edited by Ryan Roberts. Jackson, Mississippi, 2010.

Набоков В. «Превращение» Франца Кафки». – URL:www.kafka.ru (дата обращения: 20.10.2013)

А. И. Работяга

ПЬЕСА «РОБЕРТО СУККО» КАК ИТОГ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ Б.-М. КОЛЬТЕСА: ДРАМА НА ГРАНИ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ И КРИМИНАЛЬНЫХ ХРОНИК СМИ

«Роберто Сукко» – последняя пьеса Б.-М. Кольтеса. Ее премьера состоялась уже после смерти драматурга и вызвала оживленную полемику в кругах театроведов. Как и у самого смертельно больного автора, у персонажей пьесы просто не остается времени, чтобы жить и действовать. Правда, по иной причине. Большинство из них умирает от рук серийного убийцы, даже пожилой месье, с которым у главного героя завязалась мирная беседа в подземке, слишком истощен, чтобы продолжить свой жизненный путь.

В основу сюжета положена реальная история серийного убийцы Роберто Сукко. После убийства родителей преступник сбежал из Италии во Францию, где продолжал убивать, грабить и совершать насилие. Оказавшись в тюрьме, он свел счеты с жизнью, сбросившись с крыши. Этот поступок подогрел интерес к криминальной истории, которая и без того активно обсуждалась французскими и зарубежными СМИ в конце 80-х годов прошлого века, а ее герой Роберто Сукко стал воплощением образа преступника, в котором парадоксально соединились идеи зла и безупречности, чем не преминули воспользоваться СМИ с целью удержать внимание аудитории. Интерес читателей, слушателей и зрителей подпитывался противоречивым чувством отвращения и восхищения, направленным на растиражированного персонажа рубрики криминальный происшествия.

Портреты Роберто Сукко были развешаны на всех станциях парижского метро. Один из них, привлечший внимание Б.-М. Кольтеса, и вдохновил автора на написание пьесы [Salino, 298]. Прежде всего драматурга заинтересовал путь человека, убивающего без цели, абсолютное отсутствие мотивации и абсурдность совершенных им действий. В своей пьесе Б.-М. Кольтес не дает оценки поступкам своего персонажа. Он не пытается воссоздать его психологический портрет. Вместо этого он пытается подорвать то однозначное представление о преступлении, которое сформировалось у

публики благодаря средствам массовой информации. Ведь на самом деле граница между добром и злом очень шаткая, и преступником может стать каждый [Streifford Reisinger].

Как отмечает М. Раймон, тесное взаимодействие художественного произведения с жанром журналистской хроники привело к усложнению трактовки пьесы и вызвало у общественности дискомфортное ощущение несвоевременности такого рода сообщения [Michel]. Г. Родригес-Антониотти объясняет, что на самом деле пьеса не является ни воспеванием преступника, ни переводом жестокого убийства в разряд рядовых происшествий, ни десакрализацией трагического – это скорее попытка дать слово тому, кого обычно в таких случаях не спрашивают. Роберто Зукко воплощает обобщенный образ убийцы, глубоко сокрытого в каждом человеке, заключает Г. Родригес-Антониотти [Rodriguez-Antoniotti, 41].

Сообщения, звучащие в медиа-источниках, претендуют на абсолютность и неоспоримость в отношении факта, о котором идет речь. Общий исторический, политический или экономический контекст в них нивелируется, вместо этого культивируется их статус истины в последней инстанции. С целью укрепления веры в достоверность сказанного, сообщения такого рода пестрят данными о возрасте, происхождении, характере и привычках человека. Повышенная эмоциональность изложения и нагнетание драматических эффектов свидетельствуют об их направленности на то, чтобы в первую очередь поразить, заинтриговать и шокировать аудиторию. Чрезвычайность события оказывается важнее, чем его непосредственное значение для общества.

Если в классической трагедии антигерой является воплощением активного действенного начала, которое противопоставляется свободе и поступкам протагониста, то Роберто Зукко больше напоминает марионетку в медиатизированном мире. Б.-М. Кольтес с иронией показывает то, как и сам убийца становится заложником публичного освещения событий [Streifford Reisinger, 110].

Он является частью «общества спектакля» (Э. Ги Дебор), где созданные медиа-дискурсом образы заменяют истинное осмысление событий, происходящих вокруг человека [Ги Дебор]. Доминирующие в СМИ образы, одним из которых в конце 1980-х годов стал Роберто Сукко, не только усиливают чувство общественного отчуждения, но одновременно и отвлекают от осознания этого чувства.

Противопоставление французского драматического дискурса конца XX века криминальным хроникам происходит благодаря композиции. В отличие от исчерпывающих и неопровержимых журналистских сообщений пьеса Б.-М. Кольтеса представляет собой эллиптическую форму, экспериментальное пространство. В результате взаимодействия журналистского и

театрального дискурсов в драматическом тексте исчезает необходимость пересказа растиражированной истории серийного убийцы. Вместо этого у автора возникает возможность сконструировать поле многочисленных вариаций возможного развития ситуации, которая впечатляет своей абсурдностью. Таким образом, ядро драматической композиции, конфликт пьесы, распадается на несколько микротрагедий (II акт – убийство матери, III акт – изнасилование девушки, IV акт – убийство инспектора, V акт – продажа братом родной сестры хозяйке борделя, VIII акт – самоубийство Зукко). Анн Юберсфельд отмечает, что «пьеса написана на пересечении жанров трагедии и барочной драмы с большим количеством персонажей, она пытается ответить не столько на вопрос: Как человек становится преступником? Или что делать с преступником в упорядоченном обществе? – сколько на вопрос: Как пережить насилие, когда оно стало частью Вас, когда Вы одновременно его субъект и объект» [Ubersfeld, 108].

Украинская исследовательница Г. Ф. Драненко отмечает, что для Б.-М. Кольгеса речь идет не столько о росте преступности во Франции, сколько о вмешательстве иррационального в мир рационального, о ситуации, когда жестокость является неотъемлемой частью мира. По ее словам, «автор создал своего персонажа, отталкиваясь от реального криминального факта, и обратил его в литературный миф. Факторами такого преобразования стали двузначность (хороший убийца), необъяснимость (убийца без мотива) и избыточность (неуловимый убийца)» [Драненко, 383]. К мифологическому прочтению отсылают также интертекстуальные связи с библейской (Самсон, Давид, Голиаф, Мария Магдалина, Христос), античной (Минотавр, Ариадна, Психея) и литературной (Гамлет, Офелия, Раскольников) мифологией, которые легко прослеживаются в пьесе.

Логическое смещение функций героев пьесы можно проследить в том, как нарушается разграничение субъекта и объекта действия. Как заметила Г. Ф. Драненко, персонажи наделены не постоянными, а переменными характеристиками, которые они легко заимствуют друг у друга. Невинная девушка становится проституткой, а защитник-брат – ее сутенером. Роберто Зукко убивает родную мать, а позже ситуация повторяется наоборот, женщина становится свидетельницей и виновницей убийства собственного сына. Эти переходы статусов указывают на то, что история вместо того, чтобы развиваться в определенном направлении, как будто не перестает «выворачиваться наизнанку». Таким образом, в результате постоянных изменений вектора развития драматического действия замирает и событийность произведения. Пересечение границы семантического поля, которое по Ю. М. Лотману является признаком свершения события, в данном случае просто невозможно [Лотман]. Ведь координаты представленного в пьесе семантического поля постоянно сбиваются.

Социальное устройство расшатывается до крайних пределов. Под вопросом оказывается возможность применения правосудия. Полиция оказывается бессильной в своих попытках остановить преступника: инспектора он убил, а надзиратели только и могут, что пассивно наблюдать за бегством Роберто Зукко из тюрьмы. «Я ничего не слышу, потому что мне не к чему прислушиваться, ничего не вижу, потому что мне не к чему присматриваться. В нас нет нужды, от скуки нам остается только ругаться друг с другом. Нет нужды ни в нас, ни в нашем оружии, ни в немых сиренах, ни в наших глазах, которые остаются открытыми в то время, когда все другие люди свои глаза закрыли < ...>»¹ [Koltès, 10], – говорит один из охранников в начале пьесы. Своим появлением Роберто Зукко будто парализует существующую систему, тщательно выстроенные ею границы не остановят его ни на минуту.

С другой стороны, в пьесе полностью разрушается логика родственных связей. Шок от убийства отца и матери, которое совершает главный герой, усиливается последующими эпизодами. Старший брат перестает защищать свою сестру и отдает ее сутенеру: «Я даже рад, что тебя изнасиловали, теперь ты оставишь меня в покое. У тебя своя дорога, у меня – своя, я больше не должен тянуть тебя на своем горбу. Давай выпьем по стаканчику. Теперь ты должна научиться перестать опускать глаза и краснеть и начать откровенно смотреть на парней» [Koltès, 33]. В другом эпизоде дама добровольно уходит вместе с Зукко после того, как он выстрелил в ее сына. На отказ преступника взять ее с собой она отвечает: «Я не вижу никакой причины, чтобы не сесть в поезд вместе с Вами. Вы мне понравились с первого взгляда. Я поеду с Вами. Кроме того, Вы и сами этого хотите, иначе Вы бы давно меня пристрелили или бросили где-то посреди дороги» [Koltès, 77].

Абсолютной противоположностью остальным эпизодам является сцена в подземке. Прямо возле портрета преступника с надписью «Разыскивается» у Зукко завязывается разговор с месье пожилого возраста, который застрел на станции метро, поскольку забрел в «причудливый мир туннелей и развилочек, скрывавшийся за простым переходом, и пропустил последний вечерний поезд» [Koltès, 34]. Сцена, в которой изображен старик, попавший в «ловушку коридоров и опущенных решеток» [Koltès, 36], предвосхищает финал пьесы. Как и этот пожилой человек, Роберто Зукко заблудился в привычном мире, который вдруг превратился для него в причудливую ловушку. Он ждет рассвета, чтобы выбраться из-за тюремных решеток на свободу, к солнечному свету.

На просьбу старика рассказать о себе он отвечает, что ничем не отличается от остальных людей. Чтобы добиться успеха, нужно оставаться скромным и незаметным, считает Зукко. Он стремится не просто быть таким, как все,

1 Здесь и далее перевод с фр. наш. – А. Р.

а стать прозрачным, как стекло, не иметь ни цвета, ни запаха. Отрицание собственной телесности объясняет позицию персонажа в художественном мире пьесы: «Я не герой. Все герои – преступники. Нет такого героя, одежда которого не была бы пропитана кровью, ведь кровь это единственная вещь в этом мире, которая не может остаться незамеченной» [Koltès, 37]. Как объясняет представитель французской феноменологической школы М. Мерло-Понти, тело является проводником человека. Выступая одновременно познающим и познаваемым, оно отвечает за возникновение связей личности с миром и с Другим [Мерло-Понті]. Таким образом, попытка Роберто Зукко раствориться в толпе на самом деле означает желание покинуть мир, из которого изгнана любовь, где убийство осталось единственно возможной кровной связью между людьми.

Данная художественная интерпретация образа серийного убийцы Роберто Сукко является полной противоположностью его медиа-образа, который был представлен криминальными хрониками как исключительный случай, не вписывающийся в общую картину мира. Противопоставляя себя широко распространенным массовым формам репрезентации действительности, драматическое письмо акцентирует внимание не столько на достоверности изображения заимствованного в медиа-источниках факта, сколько на трагичности мироощущения современного человека. Из-за распада сообщества, нарушения порядка родственных и общественных связей, сам не замечая того, человек блуждает в, казалось бы, таком знакомом и привычном мире. И теперь он пытается выбраться из него любой ценой. Прохождение этого пути и является ключевым экзистенциальным событием, изображенным в пьесе Б.М. Кольтеса «Роберто Зукко».

По определению Ж.-П. Сарразака, темпоральная структура современной европейской драмы соответствует структуре «драмы-жизни» [Sarrazac]. Вместо того, чтобы изображать исключительные события отдельного периода, она стремится охватить жизнь целостно, передать определенное мироощущение. О принадлежности рассматриваемой пьесы к такому типу драмы свидетельствует упразднение ее временных рамок. Действие начинается и завершается побегом из тюрьмы. Однако истинное начало истории – убийство отца – находится за рамками сценического времени. О нем становится известно лишь из разговора Зукко с матерью. Так же остается открытым и финал. Тюремное заключение оказывается лишь временной преградой для персонажа: «Не нужно искать возможность, чтобы проскользнуть сквозь стены, за ними – другие стены, бесконечная тюрьма. Отсюда надо выбираться через крышу, навстречу солнцу» [Koltès, 92].

В предпоследней части («Арест»), кроме самого Роберто Зукко, задействованы Первый и Второй полицейские и Девушка. Они известны читателю

из предыдущих частей и поэтому представляются ему вполне конкретными образами художественного пространства пьесы. Заключительная часть под названием «Зукко в свете солнца» разворачивается в совершенно другой эстетике репрезентации. Персонажи в ней заменены на безличные голоса, в которых узнаются то охранники, то заключенные. В самом конце солнечный свет заливает все вокруг, поэтому неизвестно, что происходит с Зукко после того, как он решился на прыжок с крыши. Б.-М. Кольтес использует поэтический прием, который предусматривает, что, уходя с театральной сцены, персонаж оставляет свободное пространство для последующих интерпретаций драматического действия. Следовательно, избранная драматургом для репрезентации события открытая темпоральная структура, осложненная мифологическими аллюзиями, дает ему возможность перевести историю Роберто Сукко из разряда скандальных фактов криминальных хроник в художественный опыт переживания события в его хайдеггеровском понимании экзистенциального осмысления Бытия [Хайдеггер].

Литература

Ги Дебор Э. Общество спектакля / пер. с франц. С. Офертаса, М. Якубович. М., 1999.

Драненко Г. Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса. Чернівці, 2011.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1998.

Мерло-Понти М. Видиме й невидиме: З робочими нотатками / Пер. з фр. Є. Марічев; упоряд., авт. передмови та післямови К. Лефор. К., 2003.

Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.

Koltès B.-M. Roberto Zucco suivi de Tabataba – Coco. P., 1990.

Michel R. Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès. Un théâtre cristalin du contemporain// *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes.* Recherches Textuelles/ dir. A. Petitjean. L., 2011. P. 219-250

Rodriguez-Antoniotti G. L'homme chien ou la fraternité du désespoir// L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales. M., 2002. P. 33-44

Salino B. Bernard-Marie Koltès. P., 2009.

Sarrazac J.-P. Poétique du drame moderne. P., 2012.

Streifford Reisinger D. Crime and Media in Contemporary France. West Lafayette, 2007.

Ubersfeld A. Bernard-Marie Koltès. P., 2001.